

La representación teatral de la historia en Alejo Carpentier

JAVIER DE NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

Si bien es cierto que la vida de la mayoría de los hombres no tiene argumento, esa vida está compuesta de una serie de pequeñas novelas, tan perfectamente construidas como las piezas de un teatro ejemplar [...]. Hay como telones que se alzan y caen varias veces en nuestras vidas, abriendo una acción o cerrando un acto (Chao, 65).

Estas palabras condensan una de las imágenes favoritas de Carpentier: el mundo como espectáculo dramático. En realidad, se trata de un tema venerable y fructífero en la tradición occidental que el maestro cubano no podía pasar por alto, como no soslayó las intersecciones de las Artes plásticas o la música en su obra literaria¹. Ya en *El reino de este mundo* se aprecia la preocupación por las referencias al mundo teatral desde el momento en que algunos personajes se relacionan con la farándula. La tercera esposa del amo de Mackandal es actriz (como tantas otras esposas y amantes de toda la obra de Carpentier, por no hablar de su vida)² y tiene por costumbre declamar delante de sus esclavos; en la misma ejecución de Mackandal se cuenta cómo “de palco a palco de un vasto teatro conversaban a gritos las damas de abanicos y mitones” (39). M. Lenormand va a un teatro en Santiago de Cuba; los reyes europeos, se dice, tienen “teatros de corte”; y luego se habla de los teatros en Italia. El mismo suicidio de Henry Cristophe I tiene un aire de melodra-

¹ Sobre la relación con las artes y, en particular con el teatro, Sally Harvey ha escrito excelentes páginas en su libro sobre Proust y Carpentier. En cuanto a la genealogía del tema del *theatrum mundi* en la cultura occidental, puede consultarse el clásico estudio de Curtius y también, entre otros, la excelente introducción de Von Balthasar.

² Así, Isabel la Católica en *El arpa y La sombra*; la amante del Amo en *Concierto barroco* o incluso la misma Vera de *La consagración de la primavera*. El amor, en la medida en que forma parte esencial de las relaciones humanas, tiene un carácter teatral para Carpentier.

ma: es inolvidable ese rey encerrado en su Palacio en llamas, rodeado de espejos ardiendo y de la muchedumbre que se acerca para matarlo.

Como ya se puede imaginar, el propósito de este ensayo es poner de relieve la relevancia de lo teatral dentro de la ficción novelesca de Carpentier. Desde luego podríamos encontrarnos con el tema en *Ecue-Yamba-O* y *El reino de este mundo* (Vicky Unruh, 59-69), según acabamos de recordar. No obstante, el juego entre actor y espectador que constituye toda representación se da con mayor fuerza, a mi modo de ver, a partir de *Los pasos perdidos*³. Ciertamente desde esta obra fundamental empiezan a brotar preocupaciones que, años después, Carpentier sintetizará en estas líneas de su conferencia "Conciencia e identidad en América":

El latinoamericano vio surgir una nueva realidad en esta época, realidad en la que fue juez y parte, animador y protagonista, espectador atónito y actor de primer plano, testigo y cronista, denunciante o denunciado. "Nada de lo circundante me es ajeno", hubiese podido decir, parafraseando al humanista renacentista. Esto lo hice yo, aquello, lo vi construir; lo de más allá, lo padecí o lo maldije. Pero formé parte del espectáculo, bien como primera figura, bien como corista o comparsa. Pero, plantado el decorado, puestas las bambalinas, colgados los telones, hay que ver, ahora, lo que habrá de representarse —comedia, drama, tragedia— en el vasto teatro de concreto armado [...]. Y ahí es donde se desarrolla el verdadero problema: ¿Con qué actores habremos de contar? ¿Quiénes serán esos actores? Y para empezar... ¿Quién soy yo, qué papel seré capaz de desempeñar? y, más que nada [...] ¿Qué papel me toca desempeñar? (132).

Naturalmente la imagen teatralizadora alimenta ideas de gran trascendencia para Carpentier. Del fragmento arriba citado se deriva que para el escritor cubano, la identidad individual se define en la historia por un "papel" ya escrito, una función determinada por las circunstancias ("me toca desempeñar"). Además, el yo se constituye como tal, en la

³ Las lecturas que se han hecho sobre lo teatral en Carpentier han subrayado aspectos relacionados con el multiculturalismo latinoamericano y la representación de un mundo no dogmático, como es el caso del interesante trabajo de Unruh; o bien, se han advertido las implicaciones éticas del trabajo de la escritura en *El arpa y la sombra* (González). Mi interés, no obstante, se centra en el compromiso del yo con la Historia, asunto sobre el que también se detiene Harvey. Por otra parte, Elmore comenta la naturaleza representacional del mundo histórico de *El siglo de las luces* (50-56).

medida que actúa o no actúa; y aquí la metáfora del actor-espectador se erige en decisiva. Así pues, la concepción del mundo americano como gran teatro y la relación dramática que establecerá el protagonista de las novelas de Carpentier será la preocupación fundamental de las páginas que siguen.

VIAJE A LOS ORÍGENES DEL TEATRO: *LOS PASOS PERDIDOS*

El famoso comienzo de la novela de 1953 no deja lugar a dudas. Los elementos dramáticos se acumulan uno tras otro para dejar la impresión de que existe la asimilación directa de lo teatral a un significado primario en Carpentier: la repetición rutinaria y, por tanto, la falsedad de cierto tipo de existencia humana. El protagonista se pasea por un escenario ornado con las inevitables columnas, las severas molduras y los muebles colocados en lugares tan previsibles como repetidos. Mediante un guiño a la escenografía clásica se nos ofrece un espectáculo tiesamente encorsetado en la sucesión de gestos ya vacíos, monótonos, insustanciales. La compañía teatral de Ruth, la esposa del narrador, ha caído víctima de su propio éxito y se ve condenada a representar siempre la misma obra. La isotopía de lo teatral en cuanto a artificio ("maquillaje", "disfraz", "bambalinas", etc.) viene a desembocar en la idea crucial del "automatismo", la hipertrofia del rito despojado de sentido:

Mi esposa se dejaba llevar por el automatismo del trabajo impuesto, como yo me dejaba llevar por el automatismo de mi oficio (69).

El espacio recorrido infinitas veces nos conduce a un tiempo cíclico, manifestado a través de la propia representación teatral, que a su vez es figura de un matrimonio signado por la monotonía. Pero hay otra clase de rutina más amplia: la que proviene de todas las expresiones de una cultura moderna que lleva al agotamiento de las facultades creadoras del hombre. De momento, y a la espera de *El siglo de las luces*, no hay otra cosa que quiera simbolizar Carpentier. El protagonista ve que todas las imágenes de su vida no son sino representaciones que se repiten a sí mismas, en una especie de bucle gigantesco y monótono. En la gran ciudad los signos ya han dejado de tener un significado y de apuntar a una referencia. Por eso el latín de las Iglesias no se comprende. El

verdad existe ese secreto, es decir, si posee una existencia independiente de la creencia. Lo que importa es la mirada del espectador, ahora permeable a lo maravilloso.

Así pues, el sofisticado narrador se esfuerza en contemplar la realidad mediante una lente más sencilla, ingenuista si se quiere. Pero no abandona la asociación de Teatro y Mundo, una ligazón simbólica que, como él mismo sabe perfectamente, viene dada por una tradición milenaria. Ni siquiera cuando el viaje vaya abandonando poco a poco los vestigios de la cultura del hombre y se demore en el enfrentamiento directo con la Naturaleza. La selva tiene una "autenticidad de decorado" (221) que permite cualquier fabulación. Ahora ya no molesta la posibilidad de ser engañado, porque no se trata de una fabulación falseadora, sino más bien una posibilidad de integrar al hombre con su Historia, al remontarlo hacia atrás, hacia esos orígenes culturales que se hallan en la misma Naturaleza. La selva finge: los caimanes parecen maderos, los reptiles bejucos y las serpientes lianas. Se invierten las apariencias y todo se torna sospechoso. Todo invita a pensar en otra cosa. "La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante" (228).

En definitiva, lo teatral no es una parte de la dicotomía aparentemente central en la novela: Ciudad Moderna frente a Selva, o, mejor dicho, Cultura frente a Naturaleza. Es peligroso acentuar demasiado las diferencias entre ambos mundos⁴. Ocurre con lo teatral lo mismo que con otros motivos dilectos de Carpentier (el laberinto, por ejemplo): se aplican determinados símbolos occidentales para cifrar con ellos la realidad extratextual. El Universo es un Gran Teatro en la medida en que éste es considerado por el hombre espectador. *Los pasos perdidos* no acentúa las diferencias entre un mundo y otro, sino que las absorbe, las neutraliza, a la par que dota de nuevas significaciones a los teatros. El teatro civilizado está cargado de falsedad porque su repetición autorreferencial a lo largo de la Historia ha diluido el significado sagrado de la

⁴ Estoy de acuerdo con Carmen Bustillo (166-170) en que no se pueden separar de forma tajante, como muchas veces se ha hecho, las diferencias, y en que el símil teatral vale para la Ciudad y para la América Latina conocida por el protagonista. No obstante, esta equiparación es menos superficial y contradictoria de lo que ella piensa. De todas formas, no comparto el punto de vista de Collard (1989), para quien el teatro generalmente funciona como metonimia de un mundo falso, rechazado por el narrador.

representación. Por el contrario, la teatralidad primitiva, que se encuentra oculta en el continente latinoamericano, no ha perdido el enlace con los misterios fundamentales de la vida humana: amor, muerte, Dios. Esos enigmas fueron un día patrimonio de la civilización occidental. Por ese motivo se explican las constantes apelaciones del narrador a la Edad Media o a la tragedia griega. El saber erudito es el paradójico camino para llegar a la inocencia primitiva. "El relato nos hace retroceder hasta los orígenes del teatro y la expresión dramática de contenido sagrado: la ópera romántica (segundo capítulo), el teatro religioso cristiano y la tragedia antigua (cuarto capítulo)" (Collard 1989, 511).

Arropado por su buena información libresca, el protagonista asiste a ese nuevo drama con ojos que intentan ser inocentes, porque lo maravilloso comparece cuando hay un espectador dispuesto a creérselo⁵. Para que surta efecto la magia, debemos encontrarnos en un estado de ilusión dramática. El texto así nos lo asegura una y otra vez. En una fonda se produce de repente "un golpe de teatro: traídas por no sé qué vehículo, habían aparecido mujeres en traje de baile, con zapato de tacón y muchas luces en el pelo y el cuello". La súbita aparición resulta "alucinante" al narrador (167). Más tarde, en la escena de los Diablos de Yare, confiesa sentir "miedo" real delante de "aquellas máscaras, salidas del misterio de los tiempos para perpetuar la eterna afición del hombre por el Falso Semblante, el disfraz, el fingirse animal, monstruo o espíritu nefando" (180).

Pero si la función de espectador ingenuo, o, mejor dicho, que busca hacerse el ingenuo de continuo, parece conseguida en la novela, no se puede decir lo mismo del papel de actor. En cuanto espectador ha entrevistado (ha querido ver) que en la otra Orilla hay un mundo donde cada gesto tiene un significado. Por eso decide quedarse con Rosario, la mujer simbólica de ese nuevo mundo dramático, no sólo natural. Sin embargo, enseguida va a comprobarse que no puede acep-

⁵ Ni que decir tiene que esta concepción de lo maravilloso desde el horizonte de la recepción es inmanentista y perfectamente relacionable con las conocidas ideas del autor sobre lo "real maravilloso" en América. Y una nueva paradoja señalada por Verdevoye o González Echevarría, entre otros: Esta búsqueda nostálgica de lo mágico hunde sus raíces en el pensamiento europeo. ¿no será el asombro ante la realidad mágica una pregunta típicamente europea o, al menos importada de Europa? ¿Considera asombrosas, en el sentido que le da Carpentier, el indio su selva o su montaña?

tar un papel definitivo de Actor, porque se niega a dar muerte al violador que debe morir según las leyes de la selva. Luego acaba por pactar con la civilización y marcha en busca de instrumentos adecuados que le permitan componer su Prometeo. Cuando retorna a la selva, se entera de que Rosario se ha unido a Marcos y que el paso hacia el pueblo se ha cerrado. El protagonista ha cometido "el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces" (325). La repetición, lo hemos visto desde la primera página, es el mayor peligro para la irrupción de lo excepcional. La sucesión de prodigios dramáticos que ha sido la aventura del narrador por la selva sólo podía darse una vez. Sólo así llega la sorpresa ante el espectáculo primigenio de las cosas. Ahora, cuando el Espectador ha dudado ante la posibilidad de hacerse Actor de ese Gran Teatro, se cierra el telón. No era admisible ser Espectador por mucho tiempo más: la única opción que le quedaba era participar de forma activa, puesto que "los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados" (329). Pero esa renuncia provisional a vivir para siempre, sin necesidad creadora, sin música, es lo que desgarró al protagonista. Cuando intenta por segunda vez ingresar en la selva, como Actor esta vez, junto a Rosario para siempre, el paso queda vedado. Es verdad que una nota de esperanza queda flotando en las aguas cuando Carpentier termina la novela diciendo que la corriente empieza a dejar ver un Signo marcado a punta de cuchillo en uno de los troncos del bosque. Pero en el caso de que se abriese el camino, ¿qué aguardaría al viajero tras es te Signo? ¿Obtendría el amor de Rosario de nuevo? ¿Se repetiría lo excepcional, lo que por definición es único, no sólo en sí mismo, sino sobre todo en la óptica del Espectador?

EL SIGLO DE LAS LUCES: EL ACTOR ENTRE EN LA HISTORIA

Si *Los pasos perdidos* se acaba con una puerta por abrir, *El siglo de las luces* empieza con otra completamente abierta: la guillotina. No es difícil ver en ambos casos una imagen del telón que se abre y se cierra sobre las novelas. Pero además, en *El siglo de las luces* la siniestra máquina de matar hace su irrupción en la primera página como metáfora del libro recién comenzado y anuncio de su función dramática. "Puerta abierta", "Puerta-sin-batiente", "Puerta sola" (7-8) son denominaciones que con-

vienen al umbral de una narración trágica, dominada por el color sanguíneo (Collard 1991).

Los guillotinizamientos se organizan de acuerdo con unas pautas teatrales. Se monta en torno a ellos una escenografía escalofriante y estrafalaria, como ocurre cuando se instala el aparato en la fragata *Thétis*. Allí se pone en escena una "Tragedia Trascendental", que cobra el "lamentable aspecto de los teatros donde unos cómicos de la legua, en funciones provincianas, tratan de remedar el estilo de los grandes actores" (111). Luego, cuando en Guadalupe el aparato no tenga ya más razón de ser, se aprovecha la plataforma para el escenario del Teatro local, y la guillotina queda abandonada en un gallinero. "Aparato" y "Máquina" son palabras de significado dual que convienen tanto al instrumento del terror como a la tramoya dramática. Carpentier juega con ellas en el texto con irónico ingenio. Además, durante el funcionamiento del lúgubre espectáculo se dispone de un "Actor" principal que coincide con la víctima y un público —pescadores, niños, un alpargatero, tres o cuatro transeúntes, un vendedor de chipirones— que hace las veces de "coro de tragedia antigua" (7). Ni que decir tiene que el carácter inexorable y cíclico de sus "representaciones" no hace sino acentuar la dimensión teatral que busca Carpentier.

Pero los juegos fúnebres con la imagen teatral parecen no tener fin. La guillotina, puerta abierta del comienzo, tiene una imagen gemela en la conclusión de la novela, ya que el libro se cierra al mismo tiempo que las puertas de la Casa de los Arcos. Además de la clausura lectora, pareciera indicarse una relación con el telón bajado o la puerta de salida de los actores. Acabada la función, el lector-espectador asiste al momento en que se marca el límite entre él y la ficción representada. La representación teatral difiere del relato en la medida en que ésta se realiza sin mediaciones (o mediaciones fingidas) entre el receptor y el texto. Pero, paradójicamente, una de las conexiones entre la narración y el drama radica en que el acto de lectura actualiza una historia en la mente del lector y la hace presente. "Cualquier experiencia, por tanto, es susceptible de ser proyectada sobre el universo narrativo o sobre el universo dramático: ello dependerá de la estructura de mediación y emplazamiento. Ello explica también el carácter dramático del material narrativo, cuando es reconstruido en nuestra mente como algo *presente*, o más exactamente *re-presentado*" (Vázquez Medel, 52). Al insistir en el

cierre de la última puerta de la mansión madrileña, quiero destacar precisamente ese aspecto dramático del acto de la lectura narrativa⁶.

No obstante, Carpentier deja sus pasos perdidos con un conflicto que adquiere en *El siglo de las luces* otras modulaciones. Si el personaje había sido fundamentalmente Espectador a lo largo de la novela selvática, ahora se manifiesta una tensión más fuerte con el papel del Actor⁷. El elemento dramático que distingue *El siglo de las luces* de *Los pasos perdidos* no es el decorado, sino el Actor, que se encarna en la figura de Victor Hugues. Este hombre confiesa en el ocaso de su vida, haber interpretado los papeles de "panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto (...), Agente del Directorio, Agente del Consulado" (342-343). Sólo le queda entonces el de ciego, y ése es el que representa temporalmente, como todos los demás. No dura demasiado en ningún estado, tampoco en este último, aunque esta máscara sirva para simbolizar su falta de visión histórica ante la Revolución, a la vez que su memoria (la visión del ciego) de los hechos pasados. Él mismo reconoce en las postrimerías de su actuación en la novela, que el último papel que le quedaba por representar era el de Edipo. La personalidad proteica, versátil, tornadiza de Victor contrasta con la Ruth de *Los pasos perdidos*, condenada a representar el mismo papel a lo largo de mil quinientas funciones. Por eso es más atractivo, aunque no por ello más fiable. En realidad, parece dominado enteramente por ese impulso del deseo mimético sobre el que se ha extendido René Girard. Busca casi con desesperación un modelo que imitar y adopta sucesivos papeles sin que ninguno se conforme por entero a su inquietud. Y más aún, su deseo mimético es tan grande que no le impulsa sino a la violencia contra quienes se oponen a él y al sacrificio de quienes deben morir para que sus ideales triunfen. Esta lógica del deseo

⁶ Carpentier parece anunciar a la novela del lenguaje en donde el texto se hace metáfora de sí mismo, sujeto y objeto de representación, otorgándose una dimensión más dramática que simbólica. Eduardo Bécerra trata el tema de la dramaticidad de esta clase de novelas (y de la poética que las sustenta) y las engloba bajo el término de "escritura espectacular" (145-153).

⁷ Como señala Harvey, la diferencia principal, en lo que a la metáfora teatral se refiere, entre *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, radica en que la segunda supone un avance en el papel del actor ("progressing from the role of spectator to that of actor in the drama of life", 135).

mimético, admirablemente trazada por René Girard, puede ser una sugestiva guía de lectura para la gran novela de Carpentier⁸.

Victor irrumpe de un aldabonazo (nuevamente el motivo de la puerta) en la existencia de los tres muchachos. Su aparición en esta novela de entradas y salidas es una bisagra del relato: altera la paz rutinaria y el laberinto en el que se encontraban los huérfanos antes de que él llegase. Entre los muchos juegos que inventa para ellos, está el de los disfraces. Victor se convierte en Mucio Escévola, en Demóstenes, en Cayo Graco... La teatralidad que asumen todos es meramente lúdica, infantil incluso, como corresponde todavía a la etapa "paradisíaca" vivida en la mansión de La Habana. Por eso el juego de la gran masacre, en donde arrojan bolas a los muñecos hechos con troncos de palmeras y máscaras grotescas, supone un acto de rebelión privada y un poco pueril contra el Antiguo Régimen. Si bien es cierto que los muñecos imitan a prelados, damas o capitanes de corte, la incidencia de esta representación en la Historia es nula. Hay otra realidad que ocurre fuera de la casa, convertida en metáfora de la Cuba de la siesta colonial, la Cuba anterior a los movimientos revolucionarios de la Emancipación.

Por esta razón pronto va a acabar el sentido festivo de las representaciones. A la mañana siguiente, Victor Hugues les reserva otra sorpresa a los adolescentes: en camisa, despechugado y sudoroso, desembala y ordena muebles, tapicerías y en seres que llevaban meses sepultados en el olvido. Es como "una escenografía de sueños que se viene abajo" (39). Victor Hugues, personaje transformador de todos los que le rodean y de sí mismo, comienza a gobernar los destinos de Sofía, Esteban y Carlos, ahora con un nuevo guión. Les imbuye de cierto sentido práctico, les da a conocer el mundo exterior, y por último se lleva a Esteban consigo a Francia donde la Revolución está viviendo sus tiempos más intensos. Si al principio Victor imitaba por juego, ahora encuentra un modelo digno que le debe, según él, conducir a un crecimiento ético y político: Robespierre. Este es el momento más alto del actor. Nombrado comisario político, se hace hombre de mando de la fragata Thétis. Ahora se dedica a imitar al Incorruptible en todo: en el porte de la cabe-

⁸ Es imprescindible la lectura de uno de los primeros libros de Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985). Para una síntesis de este libro y de todo el pensamiento girardiano, véase el excelente estudio de Llano.

za, en el modo de fijar la mirada, en la expresión severa. Esta actuación tiene un significado superior, lejos de las acciones pueriles del pasado. Al subirse a lo alto de la cofa, al lado del vigía, Esteban piensa que todo eso es puro teatro, pero no puede evitar la admiración, porque "era teatro que lo agarraba, como a un espectador más, revelándole la dimensión de quien a tales papeles se alzaba" (121-122). De nuevo el teatro como revelación suprema frente al drama falsificador. "La Revolución", dice Victor, "ha dado un objeto a mi existencia. Se me ha asignado un papel en el gran quehacer de la época. Trataré de mostrar, en él, mi máxima estatura" (149). Es obvio que esta concepción de lo teatral está lejos de la asimilación con un sentido festivo de antaño o con la hipocresía moral. Imitar es ahora mejorarse éticamente a sí mismo y a los demás, involucrarse en el decurso histórico y tratar de influir en él.

Pero la lógica mimética, que reclama violencia y sacrificio, se apodera de Victor Hughes. Las decisiones que toma en Pointe-a-Pitre lo muestran como un conductor de masas guiado por un designio implacable. Victor cree estar haciendo siempre lo mejor, a pesar de que se sirva de métodos represores. Aun cuando se deje llevar por la crueldad para imponer el régimen jacobino, siente que de la violencia contra los chivos expiatorios (los monárquicos, los ingleses o los habitantes de Guadalupe, lo mismo da) nacerá un orden más justo. Movido por un hombre modelo, un ejemplo concreto que encarna una serie de Ideales abstractos, no cede nunca a fin de lograr sus objetivos. Robespierre se alza como el nuevo Dios de una nueva era: él es quien marca con sus comportamientos y sus ideas el guión que sigue Victor. Y de acuerdo con un proceso de sucesivos mimetismos, este discípulo aventajado incide continuamente en la vida de los demás. Es él quien deslumbra a Sofía y la convierte en revolucionaria. Es él quien mueve a Esteban, destinándolo a donde el joven no quiere ir. Pero, aunque funcione como mano ejecutora de los movimientos de otros, sus propias decisiones están determinados también desde fuera. De la misma manera Robespierre le mueve a él. En el fondo todos son marionetas conducidas por manos invisibles⁹.

El problema surge cuando el Imitador descubre la relatividad del

⁹ El fatalismo, por el cual los personajes de Carpentier se sienten atrapados por designios misteriosos, explica este juego en abismo de voluntades.

Imitado. Al llegarle la noticia de la muerte de Robespierre, Victor queda sumido en el desconcierto e inicia el camino hacia el desencanto y el cinismo moral. El Actor descubre de repente la precariedad del guión escogido. El nuevo Dios ha muerto demasiado pronto. Por eso la crepuscular actuación de Victor esta vez sí estará llena de falsedad. Cuando Sofía lo visite en Cayena, encuentra un Victor escéptico que asiste a misas de acciones de gracias y emprende cimarronadas contra los negros, todavía más feroces que las de los antiguos propietarios. Como un nuevo Edipo, a quien se menciona no por casualidad, el destino ciega al hombre que se había encumbrado antes a lo más alto.

Frente al del revolucionario francés, Esteban y Sofía siguen el camino inverso. Si Victor es el Actor, Esteban es, sobre todo, el Espectador. Asiste al espectáculo parisino de 1789, en donde "cada tienda le resultaba un teatro, con el escaparate-escenario que exhibía perfiles de carnero sobre encajes de papel" (96). Traba relación con los revolucionarios españoles, pero no llega a colaborar activamente con ellos. Acompaña a Victor a Guadalupe y contempla las batallas por la posesión de la isla desde fuera. Luego el Comisario lo embarca como simple escribano en el barco corsario *Ami du Peuple*. Por último, deambula por las Guayanas manifestando cada vez una mayor desilusión por las consecuencias del proceso revolucionario. Esteban representa (se ha dicho muchas veces) la conciencia crítica del intelectual que no se compromete porque considera todos los pros y contras del fenómeno histórico. En este sentido, no deja de ser un Espectador lúcido pero sin vida, sin ilusión. Sus pocas acciones nacen de impulsos súbitos, como le sucede en la Guayana Holandesa al repartir propaganda a los esclavos. Pero esta clase de actuaciones no tiene continuidad porque le falta un compromiso vital, sin crítica, con la Revolución. "Una Revolución no se argumenta: se hace" (149), le dice Hugues en una frase que repetirá memorablemente Sofía al final de la novela y que se impondrá como la última imitación con variantes de la Actriz principal.

En efecto, Sofía, la Sabiduría, será quien mueva a Esteban a convertirse en Actor. Primero, de manera involuntaria, al engañar a la policía secreta española a fin de salvar a su prima que en ese momento se está embarcando para Cayena; luego, en Madrid, cuando ella le impele a bajar a la calle y mezclarse con el pueblo en la lucha contra el invasor napoleónico. De esta manera, Sofía y Esteban pasan de la contempla-

ción a la participación activa como Actores anónimos de la Historia. La actuación final, la muerte de los primos en los primeros días de mayo de 1808, tiene un carácter sacrificial que no nos resistimos a comentar. Sofía, en una figura que acaso imita la del famoso cuadro de Manet, llama a la lucha a Esteban y, presumiblemente, a todos los que se le acercan, convirtiéndose así en ese arquetipo femenino que han consagrado tantas mitologías revolucionarias de la modernidad.

Sin duda en *El siglo de las luces*, se sigue un proceso de deseo mimético, violencia y sacrificio final de acuerdo con la terminología girardiana. Ahora bien, este sacrificio no se realiza en aras de un amor concreto por el pueblo español, sino antes que nada, por el impulso invencible de identificarse con el ideal revolucionario que Sofía y Esteban habían aprendido de Victor Hughes. Apartado éste del camino, ya no hay rivalidad con él. Ya no se le pide a Victor que encarne su papel heroico hasta el final. Él mismo se ha sentido culpable y asumido su particular función sacrificial: cegado, reducido a la mediocridad, alejado de su amante y sus ideales antiguos. Gracias a su papel final de Edipo, se le conmina a salir de la escena, porque ha quedado manchado. Para que Tebas se libere de la plaga, Edipo debe ser expulsado. Para que Sofía y Esteban acepten su función de Actores en la Historia, Victor debe desaparecer.

A partir de entonces, como decimos, Sofía señala el camino a Esteban: hay que inmolarsé porque, en el contexto histórico de comienzos del siglo XIX, ése es el verdadero destino de los revolucionarios. Ellos están llamados al combate y la autodestrucción ("hacer algo") para que la revolución triunfe alguna vez, para que las palabras no caigan en el vacío, como reza el Zohar y cita Carpentier (Chao, 98). Las palabras de Sofía, ese dramático "hay que hacer algo", constituyen una invocación voluntarista que expresa la convicción y el deseo de que el sacrificio conduzca, misteriosamente, a un nuevo orden en un futuro que ellos no verán¹⁰.

¹⁰ ¿Qué les lleva a pensar que su sacrificio no será inútil? No hay análisis histórico en Sofía cosa que, por otra parte, sería bastante incongruente. Sólo se puede apelar a la voluntad, a ese impulso irracional que les lleva a creer firmemente en la necesidad de esa actuación. Morir, pero morir matando, sean franceses o españoles. Se llega así a la convicción de que la revolución supone una reacción violenta para desterrar la violencia de un orden anterior y que, por tanto es irremediable el sacrificio personal.

LA CONSAGRACIÓN DE ACTOR

"Hacer algo" es actuar. Esta es la ecuación que va a desarrollar Carpentier de forma más contundente en los años posteriores, a pesar de las ambigüedades de *El siglo de las luces*. A partir de ahora la situación de espectador debe superarse por una toma de conciencia que lleve a salir al escenario de la historia y actuar en él. Ni siquiera un divertimento (tan frívolo en apariencia) como *Concierto barroco* olvida esta proposición, al conducir a sus protagonistas a participar en la inmensa mascarada veneciana y a asumir papeles que les son propios por ser americanos. Pero, como se sabe, será en *La consagración de la primavera* cuando Carpentier concrete de forma militante esta orientación temática hacia la acción.

Esta novela irrumpe con la Guerra Civil española como escenario de escenarios. La inclusión de representaciones dentro de la novela es un recurso predilecto desde *Ecue-Yamba-O*. Carpentier no lo olvida ni siquiera en su obra más dogmática, quizá en su única obra verdaderamente dogmática. Así, el segundo capítulo cuenta la representación, histórica, de *Mariana Pineda* en Valencia. Más tarde, en los capítulos tercero y cuarto, asistiremos a otras actuaciones, como la de la tía de Enrique, declamando al estilo de María Guerrero, o como la de las patinadoras en la piscina helada. Pero este último tipo de espectáculos, a los que asiste Enrique como espectador o "voyeur" privilegiado, están señalados por un tono lúdico y una falsedad fundamentales. Son, desde la óptica ortodoxa que adopta Carpentier, indicios de una mentalidad burguesa contrarrevolucionaria. Hay, en cambio, otro tipo de teatros que son "de verdad": los teatros de la Guerra, en donde los actores mueren sin trampa ni cartón: "Allí las crudas verdades se expresan con crudas palabras. Caen los disfraces y cada cosa se pone en su sitio" (157). Si confrontamos esta afirmación con novelas anteriores como *Los pasos perdidos*, entendemos cuánto ha cambiado y cuánto ha permanecido en el tránsito vital de los últimos veinticinco años de Carpentier. También en la novela de la selva se establecía una separación entre teatro "falso" y "verdadero". Sin embargo, lo que allá se presentaba como cierto era lo relacionado con los Misterios últimos de la existencia humana, el drama primitivo que guardaba secretas relaciones con el Más Allá. Ahora la explicación metafísica se ha vuelto política, desfigurándose incluso el significado del símbolo: es un teatro que tiene de teatral sólo el nom-

bre, porque no hay caretas (se han caído), y "cada cosa se pone en su sitio". La realidad no se puede formular de forma menos carnavalesca y más dogmática.

Por lo demás, las pautas de la toma de conciencia de los protagonistas, Enrique y Vera, sigue una línea en cierto modo similar a *El siglo de las luces*, aunque de un modo más recto y previsible. Vera es, durante bastantes páginas, la contrafigura femenina de Sofía, en la medida en que sostiene el conflicto de una actriz de "mentira", no sólo porque su carrera sea mediocre, sino porque se resigna a vivir como espectadora de la Historia. Su mayor delito es negarse a contemplar la realidad cara a cara, el espectáculo feroz de la Guerra, por ejemplo, en donde se dicen las "verdades" sin tapujos. Aunque mantiene relaciones sexuales con Jean-Claude, le repugna que una enfermera le asegure que ella es la "solución" para su amante, puesto que así él no se expone al contagio de sífilis en los burdeles. No deja de ser irónico que su nombre, Vera, sugiera la Verdad y que este personaje sólo la encuentre, casi a su pesar, al final de la novela¹¹.

Su problema reside en no haber franqueado la frontera, estética, del escenario y el público. Para ella existe, por un lado, el mundo de "ellos" (la burguesía que paga, para aplaudir o abuchear), y por otro, el artista que vive de espaldas a todo lo que no sea su propia representación. No percibe, sin embargo, la dimensión universal del teatro que en esta novela se hace patente tal vez más que en ninguna otra, a base de los diversísimos escenarios y el amplio espectro temporal. En el mundo del espectador no sólo hay burgueses acomodaticios, sino que cabe toda la Humanidad que también es protagonista de su propia función. Es el público como representación, "la vida como teatro, pero teatro visto desde el escenario. Y desde que había respirado el aire del teatro, vivía con una perpetua añoranza del teatro" (498). Y concluye Vera: "Lo mío era esto, y no lo otro" (498). La negativa a participar en la función de lo "otro" marca la singladura de Vera. "Esto", en cambio, puede ser tam-

¹¹ Como cualquier admirador de Carpentier sabe, los nombres propios son en el novelista cubano indicios de un significado oculto y definidor del personaje. Señala Vásquez que los distintos apodos que recibe el protagonista de *El Acoso* determinan por momentos su condición fugitiva; Sofía es, por otro lado, la "Sabiduría"; Esteban, nombre del protomártir, nace el mismo día que su creador, Alejo Carpentier. Sobre esta cuestión puede consultarse la monografía sobre el autor de González Echevarría.

bién el recuerdo maravilloso de Anna Pavlova, la genial bailarina rusa que es capaz de renovarse sin cansar, de superar la intrínseca monotonía de las representaciones iguales gracias a su talento. Durante años Vera rememora su entrevista de adolescencia con la Pavlova, cuando la diva, después del ballet, le regaló una zapatilla suya: Eso es el teatro para la Vera aún no arrebatada por la conciencia revolucionaria. Un espacio y un tiempo privilegiados que se confunde con la "verdad" estética (no ética ni política), "un teatro de verdad, en su poder de sacarnos de lo cotidiano, banal y transitado" (141).

No obstante, el primer gran acercamiento a la "verdadera" toma de postura, nace a partir de la ilusión por montar el ballet caribeño de *La consagración de la primavera*. Este teatro será la bisagra narrativa necesaria para la toma de conciencia de la heroína, en la medida en que comienza a entender "desde dentro" la "peculiaridad" cubana y a distanciarse de quienes, como Olga y Laurent, tratan de persuadirla para que se deje subvencionar por Batista. La reacción de Vera se parece bastante a la de Esteban cuando conoce la situación de los esclavos en la Guayana Holandesa: ambos se rebelan frente al poder establecido movidos espontáneamente por un sentido de la justicia que, de acuerdo con la ideología del texto, no se apoya en ninguna adhesión revolucionaria. Sin embargo, esa opción sale a la luz cuando la tesis novelesca lo requiere, sobre todo en *La consagración de la primavera*.

El inevitable momento de la toma de conciencia llega gracias a la providencial aparición del doctor en Baracoa. Entonces se recorren "unos telones obstinadamente corridos" (473) Y Vera se rinde a la consideración de que existe un teatro universal, un teatro "de verdad", que niega ese otro teatro de falsedades y relumbrones. El texto lleva de la mano a la heroína a la platea, entre el público, en una metáfora que bien puede recordar los experimentos de teatro vanguardista que Carpentier conoció en su juventud:

Esta vez no vivo en un escenario, sino dentro del público. No estoy detrás de una mentida barrera de candilejas, creadora de espejismos, sino que formo parte de una colectividad a quien ha llegado la hora de pronunciarse y de tomar el destino en sus manos. Traspuse las fronteras de la ilusión escénica para situarme entre los que miran y juzgan e insertarme en una realidad donde se es o no se es (510).

Este cambio de papeles, de descubridor a descubierto, se enraíza con la convertibilidad de papeles dramáticos que hemos ido examinando a lo largo de este ensayo. Se muestra así una doble dimensión, activa y pasiva, de la condición humana. *El arpa y la sombra* viene a romper la dogmática afirmación, realizada en *La consagración de la primavera*, del valor superior del Actor sobre el Espectador. Es cierto que el conflicto veritativo se mantiene: hay un teatro de mentiras (el que ha hecho Colón toda su vida) y uno de verdades... Este último se instaura a través del examen de conciencia de la segunda parte: allí el Descubridor mismo se ha desdoblado: al recordar su vida de gran Actor se ha hecho Espectador de sí mismo (183). El Colón maduro, el Colón Espectador, apela al joven Actor, el marinero que pasa de ser sujeto a ser objeto de la mirada de Otro que es él mismo. La contemplación del Espectador que recuerda una vida pretérita se convierte en posición de privilegio. Y con esto arribamos, si bien se mira, a un nuevo giro en el juego dialéctico entre el Actor y el Espectador de Carpentier. Si en *La consagración de la primavera* parecía haber adjudicado sartreanamente al Actor una función suprema, ahora el proceso se invierte. Ahora el yo se dirige desde el escenario de las maravillas a la platea, desde donde podrá verse mejor a sí mismo. El Actor vuelto Espectador de sus propias actuaciones se revela como el testigo privilegiado. Y por eso se conocerá mejor todavía en esa parodia de Juicio Final que es la tercera parte de la novela, "La sombra". Allí el espectro de Cristóbal Colón asiste silenciosamente a un "Auto Sacramental" sobre su improbable beatificación. Los Actores son ahora los otros: Lamartine, Las Casas, Bloy, Hugo, etc. Todos ellos indican con sus juicios quién es de verdad Colón. El espectador se reconoce, muy dialógicamente, en la actuación de los otros. O vuelve a verse, mejor dicho, puesto que, ya en la confesión de la parte anterior, Colón se había desdoblado en Actor y Espectador de sí mismo. La escritura primero y los testimonios de los otros en la Historia después, sirven para revelar al yo su propia y precaria identidad.

Bibliografía

- AGUILU DE MURPHY, RAQUEL, "Proceso transformacional del personaje del Amo en *Concierto barroco*", *Revista Iberoamericana*, LVII, 154, 1991, pp. 161-170.
- BARRIENTOS, JUAN J., "Colón, personaje novelesco", *Cuadernos hispanoamericanos*, 437, 1986, pp. 45-62.
- BECERRA, EDUARDO, *Pensar el lenguaje, escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996.
- BOCKUS-APONTE, BARBARA, "El arpa y la sombra: The Novel as a Portrait", *Hispanic Journal*, 3, 1, 1981, pp. 93-105.
- BUSTILLO, CARMEN, *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1990.
- CARPENTIER, ALEJO, *La aprendiz de bruja, Obras Completas*, 4, México, Siglo XXI, 1983.
- , *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- , "Conciencia e identidad en América". *Ensayos y crónicas. Obras completas*, 13, México, Siglo XXI, 1990.
- , *Concierto barroco*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- , *La consagración de la primavera, Obras completas*, 7, México, Siglo XXI, 1996.
- , *Los pasos perdidos*, ed. de Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *El recurso del método, Obras completas*, 6, México, Siglo XXI, 1984.
- , *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- , *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- COLLARD, PATRICK, "La máscara, el traje y la teatralidad en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 507-514.
- , *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Madrid, Júcar, 1991.
- CUKTIUS, ERNEST ROBERT: *Literatura europea y Edad media latina*, México, Fondo de cultura económica, 1955.
- CHAO, RAMÓN, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.
- ELMORE, PETER: *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, México, Fondo de cultura económica, 1997.
- GIRARD, RENÉ, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL, "Ética y teatralidad: El retablo de las maravillas de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier", *La torre*, VII, 27-28, jul.-dic. 1993, pp. 485-502.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO, *Myth and Archive*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, UNA M, 1993.
- HARVEY, SALLY, *Carpentier's Proustian Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- LLANO, ALEJANDRO, *Deseo, violencia, sacrificio. El secreto del mito según René Girard*, Pamplona, Euns, 2004.
- MENTON, SEYMOUR, *Latin America's New Historical Novel*, Austin, Texas University Press, 1993.

- SALOMÓN, NOEL, "El siglo de las luces: historia e imaginación", en Salvador Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 395-428.
- SKŁODOWSKA, ELZBIETA, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1991.
- VALERO-COVARRUBIAS, ALICIA, "El arpa y la sombra de Alejo Carpentier: Una confesión a tres voces", *Cuadernos americanos*, 3, 14, 1989, pp. 140-144.
- VÁSQUEZ, CARMEN, "La Habana - Exteriores e interiores en *El acoso* de Alejo Carpentier", Jacqueline Covo (ed.), *Historia, espacio e imaginario*, París, Septentrion, 1997, pp. 99-106.
- VÁSQUEZ MEDEL, MALLUEL A., "Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. mimesis pragmática", M^a Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*, Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 45-53.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS, *El diablo cojuelo*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984.
- VERDEVOYE, PAUL, "Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa", *Revista Iberoamericana*, 48, 118-119, 1982, pp. 317-330.
- VON BALTHASAR, HANS U., *Teodramática*, 1, Madrid, Encuentro, 1990.
- UNRUH, VICKY, "The Performing Spectator in Alejo Carpentier's Fictional World", *Hispanic Review*, 66, 1998, pp. 57-77.

El humor: de lo cómico a lo grotesco en la narrativa de Alejo Carpentier

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ

Escritor y académico venezolano

El humor es una constante en la obra de Alejo Carpentier. Y en la última de sus novelas, *El arpa y la sombra*, sobre la vida de Cristóbal Colón, se ve el personaje, sin perder su rigor histórico, a través de un cristal humorístico y caricaturesco. Tal visión fue intencional. En su propósito de desmitificar la figura del Gran Almirante y regresarlo a su verdadera dimensión humana, Carpentier se valió del humor y la caricatura. Así, mostrando que Colón fue un hombre de carne, huesos, y nervios, y no el ser inmarcesible que se ha querido hacernos tragar, la hazaña del gran hombre cobra relieves extraordinarios, y se inscribe dentro de lo real maravilloso.

Lo humorístico en Carpentier abarca una gama rica y variada. Va de lo meramente cómico y burlesco a lo grotesco.

Conceptos como *humor* y *grotesco*, referidos al arte, han suscitado grandes controversias, aun sin conclusiones definitivas. Son conceptos y fenómenos vinculados a una actividad humana muy vital, como el arte, y por eso se dificulta su reducción a fórmulas fácilmente asimilables. Ambos conceptos —sobre todo el de *grotesco*— se relacionan también con el Barroco.

El grado más simple de lo humorístico en Carpentier está en lo meramente cómico y festivo. Es el chiste como figura literaria. O quizás la figura literaria aderezada con un matiz chistoso. Casi siempre se trata de metáforas o símiles con algún elemento humorístico. Por ejemplo:

la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de Palacio de Justicia (*Los pasos perdidos*, p. 9).

una estatua de prócer que tiene algo de lord Byron por el tormentoso encrespamiento de la corbata de bronce, y algo también de Lamartine, por el modo de presentar una bandera a invisibles amotinados (*Los pasos perdidos*, p. 55).

Por muy bien cortado que esté un frac, puesto sobre el lomo de un yanqui parece siempre un frac de prestidigitador (*El recurso del método*, p. 39).

Verbum * ENSAYO

Directores de la colección:
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
PÍO E. SERRANO

ÁLVARO SALVADOR
ÁNGEL ESTEBAN
(Editores)

Alejo Carpentier:
Un siglo entre luces

EDITORIAL  *Verbum*

ESTA OBRA HA SIDO EDITADA CON LA AYUDA DE LA
CASA DE AMÉRICA;
LA FUNDACIÓN CAROLINA
Y LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

© Álvaro Salvador y Ángel Esteban, 2005
© de cada texto su autor, 2005
© Editorial Verbum, S.L. 2005
Eguilaz, 6-2º Dcha. 28010 Madrid
Apartado Postal 10.084. 28080 Madrid
Teléf.: 91-446 88 41 - Telefax: 91-594 45 59
e-mail: verbum@telefonica.net
I.S.B.N.: 84-7962-318-7
Depósito Legal: SE-3228-2005 E.U.
Diseño de cubierta: Pérez Fabo
Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.
Printed in Spain / Impreso en España por
PUBLIDISA

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN, Álvaro Salvador y Ángel Esteban	9
LANDRY-WILFRID MIAMPIKA: El Caribe de Alejo Carpentier: Transculturación, poscolonialismo y relatos de emancipación	11
INMACULADA LÓPEZ CALAHORRO: Edipo a la búsqueda de la historia en la obra de Alejo Carpentier	31
PÍO E. SERRANO La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima	55
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Sobre el mal uso de dos tópicos: barroco y luces para Carpentier	67
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ: La conjura de Parsifal	87
JAVIER DE NAVASCUÉS: La representación teatral de la historia en Alejo Carpentier	95
ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: El humor: de lo cómico a lo grotesco en la narrativa de Alejo Carpentier	119
ÁLVARO SALVADOR: La memoria histórica en Alejo Carpentier: las crónicas de España	133